

Le film de fiction et son spectateur

Christian Metz

Citer ce document / Cite this document :

Metz Christian. Le film de fiction et son spectateur. In: Communications, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. pp. 108-135;

doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1354>

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1354

Fichier pdf généré le 10/05/2018

Christian Metz

Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique)

I

Le rêveur ne sait pas qu'il rêve, le spectateur du film sait qu'il est au cinéma : première et principale différence entre situation filmique et situation onirique. On parle parfois d'illusion de réalité pour l'une et l'autre, mais l'illusion vraie est propre au rêve et à lui seul. Pour le cinéma, il vaut mieux s'en tenir à noter l'existence d'une certaine *impression* de réalité.

Pourtant, l'écart entre les deux états tend parfois à se réduire. Au cinéma, la participation affective peut devenir particulièrement vive, selon la fiction du film, selon la personnalité du spectateur, et le *transfert perceptif* augmente alors d'un degré, durant de brefs instants de fugitive intensité. La conscience qu'a le sujet de la situation filmique comme telle commence à se brouiller un peu, à trembler sur elle-même, bien que ce glissement, simplement amorcé, n'aboutisse jamais à son terme dans les cas ordinaires.

Je ne pense pas tellement à ces séances de cinéma (il en existe encore, par exemple dans les villages ou les petites villes de pays comme la France ou l'Italie) où l'on peut voir les spectateurs, souvent des enfants, parfois des adultes, se lever de leur siège, gesticuler, encourager de la voix le héros positif de l'histoire, injurier le « méchant » : manifestations, en général, moins déréglées qu'elles n'en ont l'air : c'est l'institution cinématographique elle-même, dans certaines de ses variantes sociologiques (= public enfantin, public rural ou peu scolarisé, public de type communautaire où tout le monde se connaît dans la salle), qui les prévoit, les autorise et les intègre. Il faut faire la part, si on veut les comprendre, du ludisme conscient et des conduites de groupe, de l'*encouragement au spectacle* par le jeu de l'activation motrice. Dans cette mesure, la dépense d'énergie musculaire (la voix et le geste) signifie presque le contraire de ce qu'elle pourrait d'abord suggérer à l'observateur venu des capitales, des salles anonymes et silencieuses. Elle n'indique pas forcément que le public se soit un peu plus avancé dans la voie de l'illusion vraie. Ou plutôt, on peut y voir une de ces conduites intrinsèquement ambivalentes dans lesquelles un acte unique, doublement ancré, exprime d'un seul coup des tendances virtuellement contraires. Le sujet qui se livre à une irruption motrice dans la diégèse n'a pu y être initialement incité que par une amorce, si modeste soit-elle — si *prescrite* soit-elle, au besoin, par les rites indigènes d'assistance à une projection —, une amorce de confusion entre le film et la réalité. Mais l'irruption elle-même, une fois qu'elle se donne cours (irruption, de surcroît, qui est le plus souvent collective), va dissiper la confusion naissante en réinstallant

les sujets dans leur activité propre, qui n'est pas celle des protagonistes évoluant sur l'écran : ces derniers n'approuvent pas le spectacle. Grossissant les choses pour mieux les voir, on pourrait dire que ce qui a commencé comme *acting* finit comme *acte*. (Nous distinguerons ainsi deux grands types de décharges motrices, celle qui échappe à l'épreuve de réalité et celle qui demeure sous son contrôle.) Le spectateur se laisse entraîner — peut-être abuser, l'espace d'une seconde — par les vertus agogiques propres au film de diégèse, et il entre en action ; mais c'est justement cette action qui le réveille, qui le tire de sa brève chute dans une sorte de sommeil, où elle avait sa racine, et qui vient remettre le film à distance du sujet à mesure qu'elle se développe en une conduite d'approbation : approbation du spectacle comme tel, et non forcément de sa qualité, moins encore de tous les comportements diégétiques ; approbation qui est apportée de l'extérieur, à un récit imaginaire, par une personne accomplissant à cet effet des actes réels.

Si l'on considère ses conditions de possibilité économiques (au sens freudien du terme), l'attitude du « bon public », du public exubérant ou enfantin, présente à l'état atténué quelque chose de commun avec le somnambulisme¹ : elle peut se définir, au moins dans le premier de ses deux temps, comme un genre particulier de conduite motrice dont le caractère propre est d'être déclenché par le sommeil ou par son homologue fugitif et esquissé. Ce rapprochement peut être éclairant comme contribution à une métapsychologie de l'état filmique, mais il trouve vite ses limites, car le public enthousiaste est réveillé par ses actes, alors que le somnambule ne l'est pas (c'est donc par leur second temps que les deux processus divergent). De plus, il n'est pas certain que le somnambule rêve¹, alors que chez le spectateur qui entre en action la chute dans le sommeil est en même temps chute dans le rêve. Or on sait que le rêve, qui échappe à l'épreuve de réalité, n'échappe nullement à la conscience (il constitue même l'une des grandes modalités du conscient) ; la dissociation entre motricité et conscience¹ est donc susceptible d'aller plus loin dans certains cas de somnambulisme que dans les comportements du public de type « intervenant ».

Il faut d'autres conditions, moins spectaculaires que celles de l'assistance vociférante, pour que le transfert perceptif, la confusion onirique et ensommeillée entre film et réalité, fort éloignée encore de son accomplissement total, tende peut-être à prendre un peu plus de consistance. Le spectateur adulte, membre d'un groupe social où l'on assiste aux films assis et silencieux — celui, en somme (autre sorte d'indigène), qui n'est ni enfant ni bon enfant — ne se trouve nullement à l'abri, si le film le touche profondément, s'il est en état de fatigue, de turbulence affective, etc., de ces courts instants de basculement mental dont chacun de nous a l'expérience, et qui lui font faire un pas en direction de l'illusion vraie, le rapprochant d'un type *fort* (ou plus fort) de croyance à la diégèse, un peu comme dans ces espèces d'étourdissements instantanés et aussitôt rétablis que connaissent les conducteurs de voiture vers la fin d'une longue étape nocturne (et le film aussi en est une). Dans les deux situations, lorsque prend fin l'état second, le bref tournoiement psychique, le sujet, et non par hasard, a le sentiment de « se réveiller » : c'est qu'il était furtivement engagé dans l'état de sommeil et de rêve. Le spectateur, ainsi, aura rêvé un petit morceau du film : non que ce morceau fût défaut et qu'il l'ait imaginé : il figurait vraiment dans la bande et c'est lui, non un autre, que le sujet a vu ; mais il l'a vu en rêve.

1. FREUD, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », in *Métapsychologie*, 1915, p. 133 dans la traduction française (Gallimard, 1968).

Le spectateur immobile et muet, tel que le prescrit notre culture, n'a pas l'occasion de « secouer » son rêve naissant, comme on enlève une poussière d'un vêtement, à la faveur d'une décharge motrice. C'est sans doute pourquoi il pousse le transfert perceptif un peu plus avant que ne le font les publics qui envahissent activement la diégèse. (Il y aurait là matière à une typologie socio-analytique des différentes façons d'assister à une projection de film.) On peut donc supposer que c'est le même quantum d'énergie qui sert dans un cas à alimenter les actes, et dans l'autre à surinvestir la perception jusqu'à en faire l'amorce d'une *hallucination paradoxale* : hallucination par la tendance à confondre des niveaux de réalité distincts, par un léger flottement temporaire dans le jeu de l'épreuve de réalité en tant que fonction du Moi¹, et paradoxale parce qu'il lui manque ce caractère, propre à l'hallucination véritable, de production psychique intégralement endogène : le sujet, pour le coup, a halluciné ce qui était vraiment là, ce qu'au même moment il percevait en effet : les images et les sons du film.

Dans les cas dont on vient de parler, et sans doute dans d'autres encore, le spectateur du film romanesque ne sait plus tout à fait qu'il est au cinéma. Il arrive aussi, en sens inverse, que le rêveur sache jusqu'à un certain point qu'il rêve : dans les états intermédiaires entre la veille et le sommeil, notamment en début et en fin de nuit (ou lorsque le sommeil plein se dérobe, ne laissant que des lambeaux incomplets, lourds et fractionnés), et plus généralement toutes les fois que surgissent à l'esprit des pensées comme « Je suis en train de rêver » ou « Ce n'est qu'un rêve », des pensées qui, d'un double et unique mouvement, viennent s'intégrer au rêve dont elles forment une partie, et ouvrent cependant une brèche dans le refermement hermétique qui le définit d'ordinaire². Par leur clivage spécifique, les visées de ce genre ressemblent aux régimes spéciaux de perception filmique évoqués à l'instant. C'est dans leurs trouées, davantage que dans leur fonctionnement le plus commun, que l'état filmique et l'état onirique tendent à se rejoindre (mais les trouées elles-mêmes suggèrent une parenté à la fois moins étroite et plus permanente) : ici, le transfert de perception se trouve comme entamé, moins entier que dans le reste du rêve ; là, il propose sa limite avec un peu plus d'insistance que dans le reste du film.

Freud attribuait les brèches dans le rêve à une complexe interaction entre les différentes instances métapsychologiques, et notamment topiques. En principe, le Moi désire dormir. Dormir et donc, s'il le faut, rêver (rêver pleinement) : en effet, lorsqu'un désir surgit de l'inconscient, le rêve s'offre comme la seule solution qui puisse à la fois l'assouvir et éviter tout début de réveil. Mais la partie inconsciente du Moi, l'instance refoulante (la « défense »), en accord avec le Surmoi qui l'inspire, demeure constamment en état de semi-éveil puisque le refoulé, et plus généralement l'interdit, contre lesquels elle a justement pour mission de maintenir la défense, restent eux aussi éveillés et actifs, ou du moins susceptibles d'activation pendant le sommeil même. L'inconscient, dans sa double face refoulée et refoulante (= inconscient du Ça et inconscient du Moi), ne dort jamais vrai-

1. « Institution du Moi » chez FREUD, *Ibid*, p. 142 à 144.

2. *L'Interprétation des rêves* (1899), p. 416 dans la traduction française, éd. de 1971, P.U.F.

ment, et ce qu'on appelle le sommeil est une modification économique qui affecte principalement le préconscient et le conscient¹. La vigilance d'une partie du Moi, qui permet à l'autre de poursuivre le sommeil, revêt d'ordinaire la forme de la censure (elle-même inséparable du « travail du rêve » et des caractères manifestes propres au flux onirique); celle-ci, comme on sait, marque même les rêves les plus pleins, ceux où le transfert perceptif est total et l'impression de rêver nulle, ceux, en somme, qui sont entièrement compatibles avec le sommeil. Mais il peut aussi se faire que cette instance d'auto-observation et d'autosurveillance² soit amenée à interrompre le sommeil à des degrés divers, les deux effets contraires procédant pourtant de la même mission de défense, mais qui s'exerce maintenant dans des conditions différentes³. Tel rêve fait trop peur; la censure, dans un premier temps, a échoué à en édulcorer suffisamment le contenu, en sorte que sa seconde intervention va consister à l'arrêter, et à arrêter le sommeil avec lui. Certains cauchemars réveillent (réveillent plus ou moins), certains rêves trop plaisants aussi; certaines insomnies sont l'œuvre du Moi qui, d'avance effrayé de ses rêves, préfère renoncer à dormir⁴. A un moindre degré de violence dans le conflit interne, donc à un moindre degré de réveil, c'est le même processus qui demeure responsable des divers régimes de conscience dans lesquels le sujet est assez endormi pour que son rêve continue, mais assez éveillé pour deviner que ce n'est qu'un rêve — se rapprochant ainsi d'une situation filmique très commune —, ou encore lorsqu'il exerce une influence délibérée sur le déroulement même du rêve⁵, substituant par exemple aux séquences qui s'annonçaient une autre version plus satisfaisante ou moins effrayante. (On a là comme un film qui aurait des versions *alternatives*, et le cinéma offre parfois des constructions de ce genre⁶.)

Ces différentes situations présentent un point commun. Elles tiennent à une intervention active de l'instance qui ne dort qu'à moitié, du Moi inconscient; c'est lui qui réveille plus ou moins énergiquement l'instance qui dort, le Moi préconscient. Dans d'autres cas, qui aboutissent en un sens au même résultat, ce sont les rythmes propres de ce dernier qui jouent directement : il n'est pas encore entièrement endormi, ou il commence déjà à ne plus l'être, comme dans les « états intermédiaires » du soir et du matin. — Quant à la fonction de *conscience*, rappelons qu'elle dort seulement lorsque le sommeil est sans rêves. Le rêve, lors même qu'il s'accompagne d'un sommeil plein, la réveille et la fait travailler, puisque le texte final de ses productions est conscient. Le sommeil vraiment plein (qui n'existe guère) serait un régime psychique dans lequel toutes les instances dormiraient. On peut parler de « sommeil plein », en un sens relatif et pratique, dans deux circonstances : lorsque le rêve n'a aucunement conscience d'être un rêve, et *a fortiori* lorsque le sommeil est sans rêve. Ces deux situations additionnées recou-

1. *L'Interprétation des rêves*, p. 485-486. — « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », p. 128-131.

2. « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 101-102.

3. *L'Interprétation des rêves*, p. 493.

4. « Deuil et Mélancolie », in *Métapsychologie*, 1915, p. 164 dans la traduction française (Gallimard, 1968). — « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 131.

5. *L'Interprétation des rêves*, p. 486.

6. Dans le tome I d'*Essais sur la signification au cinéma* (Klincksieck, 1968), j'ai essayé d'analyser (p. 213-215), sous le nom de « séquence potentielle », une de ces constructions, qui figure dans un film de Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*.

vrent à peu près l'ensemble des cas où la langue courante dit que l'on « dort tout à fait » (ou simplement que l'on dort, sans précisions). Elles correspondent au degré maximal de sommeil dont est capable l'appareil psychique dans son fonctionnement normal.

Ces mécanismes métapsychologiques sont évidemment complexes, et même beaucoup plus que ne le dit ce résumé cavalier, mais je retiendrai seulement l'implication de base qui leur est commune : la visée pleinement onirique, l'illusion de réalité totale, suppose le sommeil plein, au sens qui vient d'être défini. On sait combien Freud insistait sur cette étroite corrélation entre le rêve et le sommeil (lui consacrant une étude spéciale¹ après la *Traumdeutung* elle-même), corrélation qui va bien au-delà de la simple évidence qu'on pourrait y voir, puisqu'elle n'est pas seulement externe (= « On ne rêve qu'en dormant »), mais que le processus interne du rêve suppose dans son détail les conditions économiques du sommeil². Par corollaire, chaque fléchissement dans le plein exercice du transfert perceptif correspond à un affaiblissement du sommeil, à un certain mode ou à un certain degré de réveil. Dans notre perspective, tout cela peut s'énoncer comme suit : le degré de l'illusion de réalité est inversement proportionnel à celui de la *vigilance*.

Cette formulation aidera peut-être à mieux comprendre l'état filmique, en le posant face à l'état onirique comme un complexe mélange d'affinités et d'écarts. En opposition aux activités ordinaires de la vie, l'état filmique tel que l'induisent les films traditionnels de fiction (et en cela, il est vrai qu'ils démobilisent) se signale par une tendance générale à la baisse de vigilance, par un début de sommeil et de rêve. Il est courant, lorsqu'on n'a pas assez dormi, que l'assoupissement menace davantage pendant la projection d'un film qu'avant et même après. Le film narratif n'incite pas à l'action, et s'il est spéculaire, ce n'est pas seulement, comme on l'a dit³, par le jeu de la scène à l'italienne, de la perspective monoculaire avec son point de fuite où le sujet-spectateur s'admire dans la position de quelque Dieu, ou parce qu'il réactive en nous les conditions propres au stade du miroir dans le sens de Lacan³ (= sur-perception et sous-motricité) -, c'est aussi et plus directement, même si les deux choses sont liées, parce qu'il favorise le retrait narcissique et la complaisance fantasmatique qui, lorsqu'ils sont poussés plus loin, entrent dans la définition du rêve et du sommeil⁴ : repli de la libido dans le Moi, suspension provisoire de l'intérêt pour le monde extérieur ainsi que des investissements d'objets, du moins sous leur forme réelle. A cet égard, le film romanesque, moulinet d'images et de sons qui suralimentent nos zones d'ombre et d'irresponsabilité, est une machine à moudre l'affectivité et à inhiber l'action. Dans l'état filmique, cet amoindrissement de la vigilance admet

1. « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », dans son ensemble et plus spécialement *op. cit.* p. 145.

2. Notamment Jean-Louis BAUDRY, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique* (Paris), n° 7-8, 1970, p. 1 à 8. — Même auteur : article dans ce numéro.

3. « Le Stade du miroir », communication au XIV^e Congrès psychanalytique international, Marienbad, août 1936. — « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », communication au XVI^e Congrès international de psychanalyse, Zürich, juillet 1949 (paru dans la *Revue française de psychanalyse*, n° 4, octobre-décembre 1949).

4. « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 89. — « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 125-126.

(au moins) deux degrés distincts. Le premier se constate de façon très générale et consiste dans le fait même de l'impression de réalité, différente assurément de l'illusion de réalité mais qui en est déjà la lointaine amorce; et c'est le propre de tous les films de diégèse, indépendamment de leur contenu comme de son plus ou moins grand « réalisme », que de jouer sur cette impression, d'en tirer leur charme et leur emprise spécifiques, et d'être faits pour cela. Un pas de plus dans la baisse de vigilance et ce sont les régimes spéciaux de perception filmique dont on a parlé au début. Ils interviennent de façon plus fugitive, plus épisodique; ils s'avancent un peu plus, sans jamais l'atteindre, vers l'illusion vraie, durant le bref instant d'un tournoiement mental.

Il reste que le spectateur sait presque toujours qu'il est au cinéma, le rêveur presque jamais qu'il rêve. Par-delà les cas intermédiaires, révélateurs discrets d'une parenté à la fois plus profonde et plus dialectique, le film de diégèse et le rêve demeurent séparés, si on les considère chacun dans son ensemble, par un écart important et régulier dans le degré du transfert perceptif; l'impression et l'illusion restent distinctes. Le maintien de cet écart en régime ordinaire, comme aussi bien son affaiblissement dans les cas-frontières, tiennent à une seule et même raison qui est le sommeil ou son absence. L'état filmique et l'état onirique tendent à se rejoindre quand le spectateur commence à s'endormir (bien que la langue commune, à ce degré, ne parle pas de « sommeil »), ou quand le rêveur commence à se réveiller. Mais la situation dominante est celle où le film et le rêve ne se confondent pas : c'est que le spectateur du film est un homme éveillé, alors que le rêveur est un homme qui dort.

II

La seconde différence majeure entre visée filmique et visée onirique découle étroitement de la première. La perception filmique *est* une perception réelle (est réellement une perception), elle ne se réduit pas à un processus psychique interne. Le spectateur reçoit des images et des sons qui se donnent comme la représentation d'autre chose qu'eux-mêmes, d'un univers diégétique, mais qui restent de vraies images et de vrais sons, susceptibles d'atteindre aussi bien d'autres spectateurs, alors que le flux onirique ne saurait parvenir à la conscience de nul autre que du rêveur. La projection du film ne peut pas commencer avant que les bobines soient arrivées : rien de tel n'est requis pour que s'émeuve le rêve. L'image filmique est au nombre de ces « images réelles » (tableaux, dessins, gravures, etc.) que les psychologues opposent aux images mentales. La différence des unes aux autres est celle qui sépare la perception de l'imagination, dans les termes d'une phénoménologie du conscient. La production du rêve consiste en une suite d'opérations qui demeure de bout en bout intérieure à l'appareil psychique. Dans un système behavioriste, on dirait que le propre de la perception filmique est de comporter un stimulus, alors que la « perception » onirique n'en implique aucun.

Le *coefficient de leurre* est donc très supérieur dans le rêve. Doublement supérieur : parce que le sujet « croit » davantage, et parce que ce à quoi il croit est moins « vrai ». Mais, en un autre sens (et nous y reviendrons), le leurre diégétique, moins fort dans l'absolu, est plus singulier, peut-être plus redoutable, si on le rapporte à ses conditions, puisqu'il est le leurre d'un homme éveillé. Le leurre onirique est en partie neutralisé, depuis qu'il y a des hommes qui rêvent, par la vieille constatation que « Ce n'était qu'un rêve ». Cette séculaire technique de

banalisation, en dépit de ses équivalents comme « Tout ça, c'est du cinéma », est d'un emploi plus malaisé face au leurre filmique, car on ne dort pas au cinéma, et on le sait.

Avec ses images et ses sons véritables, le film romanesque contribue à nourrir le flux fantasmatique du sujet, à irriguer les figures de son désir, et il n'est pas douteux que le cinéma classique soit entre autres choses une pratique d'assouvissement affectif. (Simplement, on n'oubliera pas qu'il est loin d'être le seul à jouer ce rôle très ancien, qui n'a rien de vil; toute *fiction* — « fantaisie » chez Freud¹ —, et même dans les arts communément jugés plus nobles, sert aussi à cela, qu'un vain moralisme soucieux de façade voudrait opposer à l'« art authentique »). En tant qu'il propose des schèmes de comportement et des prototypes libidinaux, des attitudes corporelles, des genres d'habillement, des modèles de désinvolture ou de séduction, en tant qu'instance initiatrice pour une adolescence permanente, le film classique a pris le relais historique du roman de la grande époque, du XIX^e siècle (lui-même descendant de l'épopée antique); il remplit la même fonction sociale, fonction que le roman du XX^e siècle, de moins en moins diégétique et représentatif, tend en partie à abandonner.

On observe pourtant que les récits filmiques contrarient souvent l'imagination. Selon le film, selon le spectateur, ils sont susceptibles d'induire des réactions dans lesquelles se lit l'agacement affectif ou l'allergie fantasmatique, et qui ne sont rien d'autre, quelque rationalisation que le sujet s'en donne, que des frustrations classiquement suivies d'agressivité contre l'agent frustrateur, ici le film lui-même. Le spectateur entretient avec le film une relation d'objet (de bon ou de mauvais objet), et les films, comme le disent déjà les formules courantes et énigmatiques que l'on emploie après les avoir vus, sont des choses que l'on « aime » ou que l'on « n'aime pas ». La vivacité de ces réactions dans certains cas, et l'existence même du *déplaisir filmique*, ne font que confirmer la parenté du film de fiction et du fantasme. L'expérience commune montre que le film divise assez souvent les jugements de personnes qui, pour le reste, réagissent presque toujours à l'unisson. (Mais on constate aussi, et c'est une confirmation de plus, que ces divergences trouvent en général à s'aplanir lorsque l'ajustement fantasmatique s'opère dès la naissance et se poursuit au fur et à mesure : lorsque deux personnes voient le film ensemble, c'est-à-dire que chacune d'elles est seule sans l'être.)

Du point de vue topique, le déplaisir filmique peut provenir selon les occasions de deux sources distinctes, et parfois de leur action convergente. Il peut surgir du côté du Ça, que la diégèse du film n'aura pas assez nourri; la satisfaction pulsionnelle est chichement mesurée, et il s'agit alors d'un cas de frustration proprement dite (frustration actuelle, en termes freudiens) : ainsi des films qui nous paraissent « ternes » ou « ennuyeux » ou « quelconques », etc. Mais l'agressivité contre le film — dont la forme consciente, dans les deux cas, consiste à déclarer qu'on ne l'a pas aimé, c'est-à-dire qu'il a été un mauvais objet — peut tenir également à une intervention du Surmoi et des défenses du Moi, qui prennent peur et contre-attaquent lorsque la satisfaction du Ça a au contraire été trop vive, comme il se produit parfois avec des films « de mauvais goût » (le goût va devenir alors un excellent alibi), films outranciers, ou infantiles, ou sentimentaux, ou sadico-pornographiques, etc., en un mot les films dont on se défend (lorsque du moins on a été touché) par le sourire ou par le rire, par l'allégation de sottise,

1. *Introduction à la psychanalyse*, 1916, p. 354-355 dans la traduction française (Payot, 1972).

de grotesque ou d' « invraisemblance ». — En somme, pour qu'un sujet « aime » un film, il faut que le détail de la diégèse flatte suffisamment ses fantasmes conscients et inconscients pour lui permettre un certain assouvissement pulsionnel, et il faut aussi que cet assouvissement reste contenu dans certaines limites, qu'il demeure en deçà du point où se mobiliseraient l'angoisse et le rejet. Il faut, en d'autres termes, que les défenses du spectateur (ou du moins des processus d'édulcoration et de substitution symbolique qui en offrent un équivalent fonctionnel suffisamment efficace) se trouvent intégrées au contenu même du film, par un de ces heureux hasards qui président aussi aux relations entre personnes et aux « rencontres » de la vie, de telle sorte que le sujet soit dispensé de mettre en action ses défenses propres, qui se traduiraient inévitablement par une antipathie pour le film. En définitive, toutes les fois qu'un film de fiction n'a pas été aimé, c'est qu'il l'a été trop, ou pas assez, ou les deux ensemble.

Quels que soient les trajets psychiques qui le produisent, le déplaisir filmique est une chose qui existe : certains spectateurs n'aiment pas certains films. Le cinéma de fiction, qui flatte en principe le fantasme, peut aussi le contrarier : tel d'entre nous n'imaginait pas les héros avec cette physionomie et cette stature, que l'écran lui donne à percevoir et qu'il ne peut retoucher, il s'irrite sourdement de ce que l'intrigue ne prenne pas le cours qu'il aurait souhaité, il « ne voyait pas les choses comme ça ». Les spectateurs que l'intellectuel (indigène qui trop souvent s'ignore) considère comme naïfs n'hésitent pas à déclarer qu'un film leur a déplu parce qu'il finit trop mal, ou parce qu'il est trop osé, trop dur, trop triste, etc. : un pas de plus dans l'ingénuité, et ils nous diront tout net que le film est mauvais « parce que c'est le grand blond si sympathique qui aurait dû survivre », ou « parce que les deux fermiers auraient dû être capables de se comprendre et de se réconcilier » (ce ne sont que des exemples à la volée, mais beaucoup de conversations sur le cinéma sont de cet ordre, et même la majorité si l'on considère la population des spectateurs dans son ensemble). L'intellectuel se récrie, et pour le coup avec raison, que les caractères du film, aussi longtemps qu'on les énonce ainsi, en appellent à son contenu brut et ne sauraient constituer des critères d'évaluation. Mais il serait lui-même deux fois naïf s'il oubliait, ou s'il se cachait, que quelque chose en lui — qui est mieux recouvert mais ne disparaît jamais — répond aux films de la même façon. Ces phénomènes de *déception du fantasme* sont particulièrement apparents lorsqu'un roman déjà connu est porté à l'écran. Le lecteur du roman, suivant les voies propres et singulières de son désir, avait d'avance procédé à tout un habillage visuel des mots qu'il avait lus, et quand il voit le film il voudrait bien le retrouver (en fait le *revoir*, en vertu de cette implacable force de répétition qui habite le désir, poussant l'enfant à user sans cesse du même jouet, l'adolescent à écouter sans cesse le même disque, avant de l'abandonner pour le suivant qui saturera à son tour une tranche de ses jours). Mais le lecteur du roman ne retrouve pas toujours *son* film, car ce qu'il a devant lui, avec le film véritable, c'est à présent le fantasme d'autrui, chose rarement sympathique (au point que lorsqu'elle le devient, elle provoque l'amour).

Nous rejoignons ici la deuxième grande différence entre l'état filmique et l'état onirique. Comme accomplissement hallucinatoire de désir, le film de fiction est moins *sûr* que le rêve, il faillit plus souvent à sa mission ordinaire. C'est que justement il n'est pas hallucinatoire. Il repose sur des perceptions vraies que le sujet ne saurait façonner à son gré, sur des images et des sons qui lui sont imposés

du dehors. Le rêve répond au désir avec plus d'exactitude et de régularité : dépourvu de matériau extérieur, il est assuré de ne jamais se heurter à la réalité (et la réalité, c'est aussi le fantasme d'autrui). Il est comme un film qui aurait été « tourné » de bout en bout par le sujet même du désir, par le sujet de la peur également, film singulier par ses censures et ses non-dits comme par son contenu exprimé, taillé aux mesures de son unique spectateur (c'est une autre sorte de « découpage »), spectateur qui en est aussi l'auteur et a toutes raisons d'en être content, puisqu'on n'est jamais si bien servi que par soi-même.

Dans la théorie freudienne, le rêve, avec l'hallucination proprement dite et d'autres régimes spéciaux de conscience (*amentia* de Meynert, etc.), appartenait à un ensemble particulier de situations économiques, les « psychoses hallucinatoires de désir¹ ». Freud regroupait sous ce terme les conditions diverses et précises dans lesquelles un objet peut être halluciné si sa présence est désirée avec assez de force. C'est dire qu'il ne saurait déplaire, au moins dans le principe (car les réactions secondes à l'hallucination peuvent évidemment être pénibles). Le film diégétique, au contraire, qui à certains égards est pourtant de l'ordre du fantasme, appartient aussi à l'ordre de la réalité. Il présente l'un de ses caractères majeurs : par rapport au désir (par rapport à la crainte qui en est l'autre face), il peut « tomber » plus ou moins bien, il n'est pas foncièrement leur complice, il ne peut le devenir qu'après-coup, par une rencontre ou un ajustement dont le succès n'est jamais garanti : il peut plaire ou déplaire, comme le réel et parce qu'il en fait partie. Ainsi, face au rêve qui est plus engagé du côté du principe de plaisir, l'état filmique repose davantage sur le principe de réalité : gardant pour but ultime le plaisir, il accepte des détours tactiques, parfois longs et lourds, par des déplaisirs ressentis comme tels. Différence d'effet psychique qui dérive d'une différence toute matérielle, la présence dans le film, sans équivalent dans le rêve, d'images et de sons chimiquement inscrits sur un support extérieur, c'est-à-dire l'existence même du film comme « enregistrement » et comme *bande*.

La réalité physique du film, fait simple et important, n'est pas sans rapport avec le problème de la veille et du sommeil, premier envisagé dans cette étude. Le processus hallucinatoire ne peut s'établir, en régime normal, que dans les conditions économiques du sommeil². En situation de veille, et donc en situation cinématographique, le trajet le plus ordinaire des excitations psychiques dessine une ligne à sens unique, une ligne orientée qui est la « voie progrédiente » de Freud. Les impulsions ont leur source première dans le monde extérieur (entourage quotidien ou bande filmique), elles atteignent l'appareil psychique par son extrémité perceptive (= système perception-conscience), et elles viennent enfin s'inscrire, sous forme de traces mnésiques, dans un système psychique moins périphérique qui est tantôt le préconscient (comme dans les « souvenirs » au sens ordinaire du mot), et tantôt l'inconscient, avec sa mémoire propre, lorsqu'il s'agit d'impressions du monde qui ont été refoulées après réception. Cet itinéraire va donc de l'extérieur vers l'intérieur. Dans le sommeil et dans le rêve, le parcours est inverse ; la « voie régrédiente³ » est celle qui a comme point de départ le préconscient et l'inconscient, comme point d'arrivée l'illusion de perception. Le

1. « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 137.

2. *L'Interprétation des rêves*, p. 462.

3. *L'Interprétation des rêves*, p. 460-461, et plus généralement tout le chapitre VII-2 (p. 453 à 467). — « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 133 à 135.

moteur du rêve est le désir inconscient¹, lié à des souvenirs infantiles refoulés; il se trouve lui-même réactivé, à travers des associations d'affects et de représentations, par des souvenirs préconscients plus récents et non refoulés (« restes diurnes »); ces deux incitations, une fois réunies, constituent le « désir préconscient » du rêve². C'est donc un ensemble de souvenirs, préconscients et inconscients, qui donne le départ à tout le processus, et ce sont ces souvenirs, remodelés et transformés par la censure, le « travail du rêve », les adjonctions imaginaires, etc., qui vont se déployer dans le contenu terminal (manifeste) et l'appréhension onirique. Mais, pour en arriver à cette appréhension elle-même dans son singulier pouvoir d'illusion, il faut aussi que les traces mnésiques porteuses du désir aient été surinvesties jusqu'à l'hallucination, c'est-à-dire jusqu'à un point de vivacité où elles sont confondues avec des perceptions : jusqu'à un point, en somme, où elles mettent en action, sinon les organes des sens dans leur fonctionnement physiologique ordinaire, du moins le système de la perception en tant qu'instance psychique et que visée de conscience spécifique. Ainsi le parcours régrédient a pour point d'arrivée la perception, mais son caractère particulier est de l'investir depuis l'intérieur (c'est la définition même de la psychose hallucinatoire), alors que d'habitude elle l'est de l'extérieur, et que ce trait la constitue comme perception vraie. Freud rappelle que certaines activités de la vie éveillée, telles la méditation visualisante ou l'évocation volontaire des souvenirs³, reposent également sur le principe de la régrédience, mais que celle-ci s'arrête alors avant son terme puisque le souvenir et l'image mentale y sont clairement reconnus par le sujet, qui ne les prend pas pour des perceptions. Ce qui fait défaut à ces visées, c'est la dernière étape du processus régrédient, l'étape proprement hallucinatoire, celle qui va jusqu'à atteindre la fonction perceptive de l'intérieur, sur la base de représentations purement psychiques mais très chargées de désir. La régrédience complète n'est donc possible, en règle générale, que dans l'état de sommeil, et c'est aussi pourquoi le spectateur du film, homme qui ne dort pas, reste incapable d'hallucination vraie, lors même que la fiction est de nature à réactiver fortement ses désirs. Pendant la veille, le flux régrédient, lorsqu'il s'esquisse, vient se heurter à un contre-flux progrédient plus puissant que lui et à peu près ininterrompu⁴, qui l'empêche d'aboutir. Le sommeil, au contraire, suspend cette poussée inverse en arrêtant les perceptions, et libère ainsi la voie aux impressions régrédientes, qui peuvent aller jusqu'au bout de leur parcours propre. Dans l'état filmique, variante parmi d'autres de l'état de veille, cette analyse classique se confirme pleinement et ses formulations n'ont pas à être modifiées, mais simplement précisées : le contre-flux (qui est ici particulièrement riche, pressant, continu), c'est celui du film même, des images et des sons réels qui investissent la perception de l'extérieur.

Mais s'il en est ainsi, notre problème se déplace et notre interrogation va devoir changer de côté. Ce qu'il reste à comprendre en termes d'économie, c'est que

1. *L'Interprétation des rêves*, plus spécialement p. 477.

2. « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 132.

3. *L'Interprétation des rêves*, p. 461. — « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 139. — « Le Moi et le Ça », 1923, p. 188 dans la traduction française (*Essais de psychanalyse*, Payot, 1970).

4. FREUD, *L'Interprétation des rêves*, p. 462.

l'état filmique, en dépit de la vigilance et du contre-flux, laisse place aux amorces de régrédience dont j'ai parlé plus haut, et soit marqué par des poussées psychiques, plus ou moins consistantes, en direction du transfert perceptif et de l'hallucination paradoxale. Plus fondamentalement, c'est l'impression de réalité elle-même, et donc la possibilité d'un certain assouvissement affectif par la diégèse, qui présuppose un début de régrédience, puisqu'elle n'est rien d'autre qu'une tendance générale (selon les cas mort-née ou plus développée) à percevoir comme vrais et comme extérieurs les événements et les héros de la fiction, et non point les images et les sons de l'instance purement écranique qui est pourtant la seule réelle : une tendance, en somme, à percevoir comme réel le représenté et non le représentant (le matériel technologique de la représentation), à traverser ce dernier sans l'appréhender pour lui-même, à le brûler comme une étape aveugle. Si le film représente un cheval au galop, nous avons l'impression de voir un cheval au galop, et non des taches mouvantes de lumière qui évoquent un cheval au galop. On touche ici à la grande et classique difficulté d'interprétation que pose toute *représentation*. Dans les conditions propres du cinéma, elle peut s'énoncer ainsi : comment le spectateur opère-t-il le saut mental qui seul peut le mener de la donnée perceptive, formée par des impressions mouvantes visuelles et sonores, à la constitution d'un univers fictionnel —, d'un signifiant objectivement réel mais nié à un signifié imaginaire mais psychologiquement réel ? Il est vrai qu'une ébauche régrédiente un peu semblable se constate aussi dans d'autres états de veille, comme l'évocation des souvenirs, mais cela ne nous dit encore rien (d'autant que les conditions en sont évidemment fort différentes) sur les formes particulières que revêt ce phénomène dans un des cas, comme l'état filmique, où il n'a pas été étudié sous cet angle.

La voie progrédiente définie par Freud comporte également une variante¹ (une bifurcation, plutôt) que ce texte a jusqu'ici laissée de côté. Dans la vie éveillée, l'action, c'est-à-dire la fonction du Moi qui consiste à modifier le réel dans le sens du désir, exige toute une régulation perceptive qui la précède et l'accompagne en permanence. Pour saisir un objet, il faut l'avoir vu, et il faut le voir. Ainsi, tout au long du jour, des impressions venues du dehors atteignent l'appareil psychique par la porte de la perception, et en « ressortent » (si l'on peut dire) sous la forme de démarches motrices qui font retour au monde. Si le rêve suppose le sommeil, c'est donc aussi parce que ce dernier suspend toute action et vient ainsi bloquer l'issue motrice, exutoire qui reste au contraire constamment disponible dans l'état de veille et contribue notablement à empêcher la régrédience, en épongeant par des modifications musculaires toutes sortes d'excitations qui, sans lui, ont davantage tendance à refluer vers l'issue perceptive, comme elles le font justement dans le rêve.

La situation filmique porte en elle certains éléments d'une inhibition motrice, et elle est en cela un petit sommeil, un sommeil éveillé. Le spectateur est relativement immobile, il est plongé dans une relative obscurité et, surtout, il n'ignore pas la nature *spectaculaire* de l'objet-film et de l'institution-cinéma dans leur forme historiquement constituée : il est d'avance décidé à se comporter en spectateur (fonction dont il tire son nom), en spectateur et non en acteur (les acteurs ont leur place assignée, qui est ailleurs : de l'autre côté du film) ; pendant la durée de la projection, il sursoit à tout projet d'action. (Les salles de cinéma, bien sûr,

1. *L'Interprétation des rêves*, p. 462.

servent aussi à autre chose, mais dans cette mesure leurs occupants ont cessé d'être des spectateurs et ont volontairement abandonné l'état filmique pour un comportement de réalité...) Chez le spectateur véritable, les manifestations motrices se réduisent à peu¹ : changements de position dans le fauteuil, modifications plus ou moins conscientes de l'expression du visage, commentaires éventuels à mi-voix, rire (si le film, volontairement ou non, le provoque), poursuite en pointillé (pour les spectateurs en couple ou en groupe) d'une relation verbale ou gestuelle avec le voisin de fauteuil, etc. Le propre de la situation institutionnelle de spectacle est d'empêcher les conduites motrices de suivre très avant leur cours normal, même dans les cas où la diégèse du film pourrait en appeler à des prolongements actifs (= séquences érotiques, séquences de mobilisation politique, etc.; c'est en quoi ces genres se contredisent eux-mêmes dans leur pseudo-rupture de fiction et ne pourraient, en un sens, souhaitable ou non, commencer à exister vraiment comme *films* que si le *cinéma* comme rite était profondément modifié, en particulier dans les modalités de la « séance » elle-même; c'est aussi en quoi les séances dites spécialisées ou les films-tracts possèdent, à défaut de charme ou de subtilité, davantage de cohérence et de franchise). — Dans les conditions ordinaires de la projection, chacun a pu observer que le sujet en proie à l'état filmique (surtout lorsqu'est assez forte l'emprise de la fiction sur son fantasme) se sent comme engourdi, et que les spectateurs à la sortie, brutalement rejetés par le ventre noir de la salle dans la lumière vive et méchante du hall, ont parfois le visage ahuri (heureux et malheureux) de ceux qui se réveillent. Sortir d'un cinéma, c'est un peu comme se lever : pas toujours facile (sauf si le film était vraiment indifférent).

L'état filmique réalise ainsi, à un degré plus faible, certaines conditions économiques du sommeil. Il demeure une situation de veille parmi d'autres, mais moins éloignée du sommeil que ne le sont la plupart de ces autres. On retrouve ici à un nouveau détour, avec le blocage partiel de l'issue motrice, la notion d'une moindre vigilance, initialement proposée en référence aux conditions perceptives de l'état filmique (les deux choses vont de pair, le sommeil inhibe à la fois la perception et l'action). L'énergie psychique qui, dans d'autres circonstances de la vie éveillée, se serait dissipée en actions, se trouve au contraire épargnée, même si c'est de force, chez le spectateur de cinéma. Elle va suivre d'autres itinéraires de décharge, en vertu du principe de plaisir qui cherche toujours à liquider les stases. Elle va rebrousser chemin en direction de l'instance perceptive, emprunter la voie régrédiente, s'employer à surinvestir la perception de l'intérieur. Et comme le propre du film, au même moment, est d'alimenter richement cette perception de l'extérieur, la régrédience complète, du genre onirique, se trouve empêchée au profit d'une sorte de semi-régrédience qui représente un autre type d'équilibre économique, différent par son dosage mais également marqué et caractéristique. Ce qui le définit, c'est un *double renforcement* de la fonction perceptive, simultanément de l'extérieur et de l'intérieur : hors l'état filmique, il est peu de situations dans lesquelles un sujet reçoive des impressions extérieures particulièrement

1. Selon Henri WALLON, la somme des impressions spectatorielles, pendant la projection d'un film, se divise en deux séries nettement séparées et d'un poids inégal, qu'il nomme respectivement « série visuelle » (il vaudrait mieux dire « diégétique ») et « série proprioceptive » (sentiment du corps propre, et donc du monde réel, qui se maintient de façon affaiblie); cf. « L'Acte perceptif et le cinéma », *Revue internationale de filmologie* (Paris), n° 13, avril-juin 1953.

denses et organisées au moment même où son immobilité le prédispose intérieurement à les « sur-recevoir ». Le film classique joue sur cette tenaille dont il a lui-même mis en place les deux branches. C'est le double renforcement qui rend possible l'impression de réalité, c'est grâce à lui que le spectateur, à partir du matériel écranique qui lui est seul donné au départ (= des taches de lumière qui s'agitent sur un rectangle, des sons et des paroles qui ne viennent de nulle part), va devenir capable d'un certain degré de croyance en la réalité d'un imaginaire dont on lui fournit les signes, *capable de fiction*, en somme. Car la capacité de fiction, on l'oublie trop souvent, ce n'est pas seulement (ce n'est pas d'abord) la capacité — inégalement partagée et régal pour cela des esthètes — à inventer des fictions, c'est avant tout l'existence historiquement constituée, et beaucoup plus généralisée, d'un régime de fonctionnement psychique socialement réglé, que l'on nomme justement fiction. Avant d'être un art, la fiction est un fait (un fait dont peuvent s'emparer certaines formes d'art).

Entre cette capacité de fiction et le film de représentation narrative, la relation est étroite et à double sens. Le cinéma de diégèse ne pourrait pas fonctionner comme institution — et il n'aurait donc pas commencé à exister, alors qu'en fait il a à peine commencé à disparaître et constitue encore à ce jour le plus clair de la production, bonne ou mauvaise — si le spectateur, déjà « entraîné » par les arts de représentation plus anciens (roman, peinture figurative, etc.) et par la tradition aristotélicienne de l'art occidental dans son ensemble, n'était pas capable d'adopter de façon stable, et renouvelée à volonté, le régime spécial de perception que l'on s'efforce d'analyser ici en termes freudiens. Mais inversement, l'existence d'une industrie cinématographique qui produit beaucoup et sans cesse rétroagit sur l'effet psychique qui l'a rendue possible et profitable (possible parce que profitable), elle vient le stabiliser, le différencier, l'encadrer, lui offrir une possibilité continue de satisfaction qui l'entretient vivant, et elle aboutit ainsi à reproduire ses propres conditions de possibilité. D'autre part, si la capacité de fiction était déjà au principe de tous les arts mimétiques (et si la notion même de diégèse, contrairement à ce que croient certains, remonte à la philosophie grecque¹ et non à la sémiologie du cinéma), il reste que le film, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs dans un esprit plus phénoménologique, produit une impression de réalité beaucoup plus vive que le roman ou le tableau, car la nature propre du signifiant cinématographique, avec ses images photographiques particulièrement « ressemblantes », avec la présence réelle du mouvement et du son, etc., a pour effet d'infléchir le phénomène-fiction, pourtant très ancien, vers des formes historiquement plus récentes et socialement spécifiques.

III

L'ensemble des différences entre le film de fiction et le rêve, et donc aussi l'ensemble de leurs ressemblances partielles, se laisse ordonner autour de trois grands faits qui découlent eux-mêmes, chacun à sa façon, de l'écart entre la veille et le sommeil : le *savoir inégal du sujet* quant à ce qu'il est en train de faire, ensuite la présence ou l'absence d'un matériau perceptif réel, et en troisième lieu un caractère important du contenu textuel lui-même (texte du film ou texte du rêve),

1. La définition du concept de diégèse (διήγησις) se trouve chez Aristote, *Poétique*, § 1448 a.

dont on va parler à présent. Le film diégétique est en général considérablement plus « logique » et plus « construit » que le rêve. Les films fantastiques ou merveilleux, les films les plus irréalistes, ne sont bien souvent que des films obéissant à une autre logique, une logique de genre (comme le film réaliste lui-même), à une règle du jeu qu'ils ont d'abord posée (les genres sont des institutions) et à l'intérieur de laquelle ils sont parfaitement cohérents. Il nous arrive rarement de retrouver devant un récit filmique cette impression d'*absurdité vraie* communément éprouvée devant le souvenir de nos propres rêves ou devant des comptes rendus de rêves, cette impression si spécifique, si reconnaissable (dont les films qui se veulent absurdes, semblables en cela à la « littérature de l'absurde » de naguère, demeurent tellement éloignés), où entrent à la fois l'obscurité interne des éléments et la confusion de leur assemblage, l'énigmatique vivacité des zones qu'éblouit le désir et le naufrage grouillant et enténébré des plages presque oubliées, le sentiment d'une tension et celui d'une mollesse, l'affleurement soupçonné d'un ordre enfoui et l'évidence d'une incohérence véritable, d'une incohérence qui, contrairement à celle des films qui cherchent à délirer, ne serait pas un laborieux surajout mais l'intimité même d'un texte.

Le psychologue René Zazzo¹, rejoignant pour le fond une remarque répétée de Freud, affirme avec raison que le contenu manifeste d'un rêve, s'il était strictement porté à l'écran, ferait un film inintelligible. Un film, je l'ajoute, vraiment inintelligible (objet en fait très rare), et non point l'un de ces films d'avant-garde ou de recherche dont le public averti sait qu'il convient à la fois de les comprendre et de ne pas les comprendre, que ne pas les comprendre est la meilleure façon de les comprendre, que chercher un peu trop à les comprendre serait le comble de l'incompréhension, etc. Ces films — dont la fonction sociale objective est de répondre au désir naïvement éperdu de non-naïveté qui habite certains intellectuels — ont intégré à leur régime institutionnel d'intelligibilité une certaine dose d'inintelligibilité élégante et codée, de sorte qu'en retour leur inintelligibilité même est intelligible. Il s'agit encore d'un genre, et qui illustre le contraire de ce qu'il vous drait montrer; il révèle à quel point le film a du mal à atteindre l'absurdité véritable, l'incompréhensible pur, cela même que le plus ordinaire de nos rêves, au moins dans certaines séquences, atteint d'emblée et sans effort. C'est pour la même raison, sans doute, que sont presque toujours si peu crédibles les « séquences de rêve » qui figurent dans les films narratifs.

On rencontre ici le problème de l'élaboration secondaire. De l'un à l'autre de ses écrits, Freud a quelque peu varié dans ses affirmations quant au moment exact où intervient l'élaboration secondaire à l'intérieur du processus complet de production du rêve (= travail du rêve). Tantôt il estime qu'elle entre en jeu vers la fin², après les condensations, déplacements et « figurations » diverses, et qu'elle a pour fonction de plaquer hâtivement une façade logique de dernier moment sur les produits illogiques du processus primaire. Tantôt il la situe sensiblement plus en amont³, au niveau des pensées du rêve elles-mêmes, ou d'un choix opéré après coup parmi elles. Tantôt enfin (et c'est l'hypothèse la plus probable), il refuse de lui assigner un poste segmental dans une quasi-chronologie⁴, et consi-

1. « Une expérience sur la compréhension du film », *Revue internationale de filmologie* (tome II, n° 6), p. 160.

2. « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 137. — *L'Interprétation des rêves*, p. 489.

3. *L'Interprétation des rêves*, p. 417-418, 503 à 506.

4. *L'Interprétation des rêves*, p. 425 et 490.

dère que les différents processus dont la résultante sera le rêve manifeste se produisent sur le monde de l'enchevêtrement, c'est-à-dire de façon à la fois alternative, successive et simultanée. (Il y a aussi le cas où un fantasme, donc un objet mental par définition secondaire, est intégré tel quel au rêve manifeste; on y reviendra). Mais ce qui demeure en tout état de cause, c'est que le processus secondaire n'est que l'une des forces dont les combinaisons et compromis détermineront le contenu conscient du rêve, et que son poids global est le plus souvent inférieur à celui des autres mécanismes concourants (condensations, déplacements, figurations), qui obéissent tous au processus primaire. C'est bien pourquoi la « logique du rêve » (la logique de la diégèse onirique) est vraiment autre, et qu'un objet peut s'y transformer sur-le-champ en un autre sans provoquer l'étonnement du rêveur avant son réveil, une silhouette s'y faire *clairement* reconnaître comme étant (étant, et non « représentant ») deux personnes à la fois que le rêveur, sans plus d'embarras, considère au même moment comme distinctes, etc. Entre la logique du film le plus « absurde » et celle du rêve, il restera toujours une différence, c'est que, dans ce dernier, l'étonnant n'étonne pas et que par conséquent rien n'y est absurde : d'où justement, au réveil, l'étonnement et l'impression d'absurde.

Le processus primaire repose sur le principe de plaisir « pur », non corrigé par le principe de réalité, et il vise à ce titre à la décharge maximale et immédiate des excitations psychiques (affects, représentations, « pensées », etc.). Tous les itinéraires d'écoulement de l'énergie sont donc bons pour lui, et c'est le fondement des condensations et déplacements, qui sont des *trajets non liés* ; dans le déplacement, par exemple, toute la charge psychique se transporte d'un objet sur un autre, sans être liée par les contraintes de réalité qui en font deux objets substantiellement distincts et non susceptibles d'équivalence totale. Le processus secondaire, qui obéit au contraire au principe de réalité, consiste toujours à fixer certains trajets de pensée (= *énergie liée*), et à interdire aux impressions de se décharger selon d'autres parcours; c'est la définition même des diverses logiques éveillées, c'est-à-dire des diverses logiques (tout court) si l'on prend le mot dans son sens ordinaire. Mais comme le processus primaire est le propre de l'inconscient, ses opérations caractéristiques sont soustraites à toute observation directe, et on ne peut les connaître, ou du moins s'en faire une idée, que grâce à des cas privilégiés comme le symptôme, le lapsus, l'acting, etc., dans lesquels les résultats de ces trajets spécifiques (mais non ces trajets eux-mêmes) deviennent conscients et manifestes.

Parmi ces cas privilégiés, l'un des principaux est le rêve. Il a même un privilège de plus, puisque, parmi eux, il est le seul qui ne soit pas névrotique, comme le symptôme ou l'acting, et pas non plus trop mineur, comme les lapsus et actes manqués. En somme, pour que la « logique » primaire puisse aboutir à des produits conscients un peu importants, il faut en situation normale les conditions du rêve, donc du sommeil. C'est le sommeil, plus que le rêve lui-même, qui suspend l'exercice du principe de réalité¹, puisque le sujet endormi n'a aucune tâche de réalité à accomplir. Et lorsqu'il est éveillé (lorsqu'il est en train par exemple de regarder ou de fabriquer un film), le processus secondaire vient recouvrir toutes ses démarches psychiques, pensées, sentiments et actes, de sorte que le processus primaire, qui en demeure le soubassement permanent, cesse d'aboutir à des résultats directement observables, car tout observable, avant de devenir

1. « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 144.

tel, aura transité par la logique secondaire, qui est celle du conscient.

Du point de vue de l'analyste du cinéma, tout se passe donc comme si l'élaboration secondaire (qui dans la production-perception du rêve n'est qu'une force parmi d'autres, et pas la principale) devenait dans la production et dans la perception du film la force dominante, omniprésente, celle qui tisse le *milieu mental* lui-même, le milieu et le lieu où le film se donne et se reçoit. Lorsqu'on poursuit les obscures parentés (semées d'écarts) du film et du rêve, on tombe devant cet objet singulier et méthodologiquement attirant, devant ce monstre théorique que serait un rêve dans lequel l'élaboration secondaire aurait à elle seule presque tout fait, un rêve où le processus primaire ne jouerait qu'un rôle furtif et intermittent, un rôle de faiseur de brèches, un rôle d'*échappé* : un rêve, en somme, qui serait comme la vie. C'est-à-dire (on y revient toujours) le rêve d'un homme éveillé, d'un homme qui sait qu'il rêve et qui par conséquent sait qu'il ne rêve pas, qui sait qu'il est au cinéma, *qui sait qu'il ne dort pas* : car si un homme qui dort est un homme qui ne sait pas qu'il dort, un homme qui sait qu'il ne dort pas, c'est un homme qui ne dort pas.

Quelles sont les conditions qui doivent être réunies pour que nous éprouvions cette impression spécifique qu'est l'absurdité vraie? Elles sont précises et Freud y fait souvent allusion¹. Il faut qu'une production de l'inconscient, largement dominée par le processus primaire, soit directement présentée à l'aperception consciente; c'est cette transplantation brutale d'un milieu à un autre, cet arrachement, qui provoque le sentiment conscient d'absurdité : ainsi lorsque nous évoquons, au réveil, le souvenir de nos propres rêves. Dans le cas des films, ces conditions ne sont pas réunies; l'une d'entre elles est respectée (la présentation à l'instance consciente), mais l'autre ne l'est pas, car ce qui est présenté n'est pas une production directe de l'inconscient, ou du moins ne l'est pas davantage que les discours et les actes ordinaires de la vie. C'est pourquoi le film, production d'un homme éveillé présentée à un homme éveillé, ne peut être que « construit », que logique, et que ressenti comme tel.

Pourtant, le flux filmique ressemble davantage au flux onirique que ne lui ressemblent d'autres produits de la veille. Il est reçu, nous l'avons dit, dans un état de moindre vigilance. Son signifiant propre (les images sonores et en mouvement) lui confère une certaine affinité avec le rêve, car il coïncide d'emblée avec le signifiant onirique par l'un de ses traits majeurs, l'expression « imagée », l'aptitude à la figurabilité, selon le terme de Freud. Il est vrai que l'image peut s'organiser — et qu'elle le fait le plus souvent, au cinéma comme ailleurs, happée qu'elle est par les contraintes de la communication et les pressions de la culture² — en des figures aussi « liées », aussi secondaires que celles de la langue (et que la sémiologie classique, d'inspiration linguistique, est bien placée pour appréhender). Mais il est vrai aussi, et Jean-François Lyotard a raison d'y insister³, qu'elle a plus de

1. Notamment dans *l'Interprétation des rêves*, p. 368, 450 (à propos des discours psychotiques), p. 451, 506-507 (à propos de la condensation), etc.

2. Sur ce point, voir le texte n° 7 du tome II (Klincksieck, 1973) de mes *Essais sur la signification au cinéma* (« Au-delà de l'analogie, l'image »).

3. *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971.

mal à s'engloutir tout entière dans ces assemblages logiques et que quelque chose, en elle, a tendance à s'en échapper. Dans chaque « langage », les caractères propres de la matière du signifiant, comme je l'avais marqué à un autre niveau dans *Langage et Cinéma*¹, ont une certaine influence sur le type de logique qui va informer les textes (c'est le problème des « spécificités », envisagé au plan des configurations formelles). L'inconscient ne pense pas, ne discourt pas, il se figure en images; en retour, toute image reste vulnérable à l'attraction, très inégale selon les cas, du processus primaire et de ses modalités caractéristiques d'enchaînement. Le langage lui-même, qu'il ne faut pas confondre avec la langue, subit souvent cette attraction, comme on le voit en poésie, et Freud a montré² que le rêve ou certains symptômes traitent les représentations de mots comme des représentations de choses. L'image, par sa nature, par sa parenté avec l'inconscient, y est un peu plus exposée. (Il ne s'agit toutefois que d'une différence d'immédiateté, et l'on se gardera de récupérer pour autant l'antagonisme psychodramatique du mot et de l'image, grand thème mythologique d'une certaine idéologie « audio-visuelle » qui oublie la force des conditionnements sociaux s'exerçant en commun sur des moyens d'expression différents.)

Lorsqu'on envisage plus particulièrement le cinéma de fiction narrative, qui n'est qu'un cinéma parmi d'autres possibles, cette parenté du film et du rêve — parenté du signifiant — se double d'une affinité supplémentaire engageant le signifié. Car c'est aussi le propre du rêve (et du fantasme, sur lequel on reviendra) que de consister en une *histoire*. Bien sûr, il y a histoire et histoire. L'histoire du film se déroule toujours clairement (ou l'obscurité, du moins, y est toujours accidentelle et seconde), c'est une histoire *racontée*, une histoire, en somme, que recouvre un récit³. L'histoire du rêve est une histoire « pure », une histoire sans récit, qui émerge dans le tumulte ou dans les ténèbres, une histoire que ne vient *former* (déformer) aucune instance narrative, une histoire de nulle part, que personne ne raconte à personne. Et pourtant, une histoire encore : dans le rêve comme dans le film, il n'y a pas seulement des images, il y a, clairement ou confusément tissée par ces images mêmes, une succession, organisée ou chaotique, de lieux, d'actions, de moments, de personnages.

Aussi faudra-t-il envisager de plus près la nature exacte (les limites, également) des opérations primaires qui surnagent dans la chaîne « secondarisée » du discours filmique⁴ : travail considérable, avec ses exigences propres de recherche qui interdisent de le mener ici, où on veut se contenter d'en marquer la place au sein d'un problème plus vaste, qui est celui de la fiction cinématographique dans ses rapports avec la veille et le sommeil. Pourtant il faut dire dès maintenant que certaines des figures les plus spécifiques, en même temps que les plus usuelles, de l'expression cinématographique portent en elles, dès leur définition « technique » et littérale, quelque chose qui n'est pas sans rapport avec la condensation ou le déplacement. Pour s'en tenir à un exemple unique, auquel sa banalité même confère une portée autre qu'exceptionnelle ou peu caractéristique, la surim-

1. Larousse, 1971 (notamment dans le chapitre X et surtout x-4).

2. « L'Inconscient », 1915, in *Métapsychologie*, p. 114-115 dans la traduction française (Gallimard, 1968). — « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 136. — *L'Interprétation des rêves*, p. 257 à 263.

3. Voir p. 28-29 du tome I de mes *Essais sur la signification au cinéma*.

4. Des recherches dans ce sens ont déjà commencé; cf. notamment Thierry KUNTZEL, dans *Communications* 19 (1972), et dans le présent numéro.

pression et le fondu-enchaîné — pourtant « récupérés » dans des codes de ponctuation¹ qui en affaiblissent l'étrange et l'inquiétant — reposent sur des trajets mentaux où se maintient une certaine déliaison d'ordre primaire. Le propre de la surimpression est d'*opérer* une sorte d'équivalence entre deux objets distincts : équivalence partielle, simplement discursive et métaphorique (« rapprochement » qu'amène l'énonciation), aussi longtemps que le spectateur, en un processus qui tient de la rationalisation, la secondarise dans le moment même où il la lit (où il la lie). Équivalence plus profonde, équivalence véritable, en un sens totale, dans la mesure où le spectateur la reçoit aussi de façon plus immédiatement affective. Entre ces deux types d'accueil contradictoires et simultanés, dont j'ai essayé ailleurs² de mieux cerner le mode de coexistence psychique, le rapport est celui d'un clivage et d'une dénégation. Quelque part en lui, le spectateur prend au sérieux la surimpression, il y voit autre chose qu'un artifice connu et neutralisé du discours filmique, il *croit* à l'équivalence réelle des deux objets que l'écran superpose (ou du moins à quelque lien magiquement transitif de l'un à l'autre). Il y croit plus ou moins : économiquement, la force propre à l'un des modes d'accueil est dans un rapport variable avec la force de l'autre : certains spectateurs sont plus censurés (ou le sont davantage devant une surimpression donnée), certaines surimpressions sont plus convaincantes, etc. Reste le fait de l'équivalence — de l'équivalence que le film *figure* directement, hors des « comme », « ainsi que » ou « au même moment... » dont la langue l'aurait balisée —, de l'équivalence qui apparaît ainsi comme un mixte de condensation et de déplacement. Dans le cas du fondu-enchaîné, qui est une surimpression plus étirée vers l'ordre du consécutif puisqu'une image finit par y remplacer l'autre, l'équivalence primaire des deux motifs tient un peu moins de la condensation et un peu plus du déplacement. Mais les deux figures ont ceci de commun qu'elles mettent en jeu jusqu'à un certain point le transfert d'une charge psychique d'un objet sur un autre (tendanciellement contraire à toute logique diurne), et que peut s'y lire à l'état d'ébauche (ou bien de résidu) la propension, caractéristique du processus primaire, à abolir la dualité même des objets, c'est-à-dire à instaurer, hors des déchirements imposés par la réalité, ces circuits courts et magiques qu'exige le désir, qui n'apprend jamais à attendre. Ainsi le film de fiction nous console-t-il des impossibilités communes.

L'étude des phénomènes de ce genre, que ce soit dans le langage cinématographique lui-même ou dans les opérations formelles d'un film donné, renvoie par un de ses bouts à l'inconscient du cinéaste (ou du cinéma); c'est le côté de l'« émetteur ». Mais l'autre bout (le « récepteur », c'est-à-dire l'état filmique) est également intéressant à considérer. Ce qu'il y a de remarquable à cet égard, c'est que l'apparition dans le film de ces figures plus ou moins primaires ne provoque en général que peu d'étonnement et de trouble chez le spectateur. Qu'elles soient aussitôt reprises dans une logique secondaire de la narration ne saurait tout expliquer; l'accoutumance historique, l'acculturation au cinéma, non plus. Elles conservent en elles, semblerait-il, assez d'insolite pour que l'on ait dû s'attendre à un refus plus immédiat et plus profond, plus répandu aussi (car il y

1. Voir « Ponctuations et Démarcations dans le film de diégèse » (repris p. 111-137 du tome II d'*Essais sur la signification au cinéma*).

2. Dans « Trucage et Cinéma », p. 173-192 du tome II d'*Essais sur la signification au cinéma*.

en a des traces chez certains spectateurs devant certains films), à un refus qui aurait pu prendre des formes diverses : la protestation explicite, le rire comme défense polyvalente et protection à tout faire, l'agression intérieurement perpétrée contre le film (ou au contraire, chez les dépressifs, la perplexité extrême), l'impression forte d'illogisme. Aucune de ces réactions n'est sans exemple, mais aucune non plus n'est de règle, et lors même qu'elles se produisent, elles répondent le plus souvent, comme on l'a dit auparavant, au contenu fantasmatique des films et non à ce qui reste du processus primaire dans l'expression filmique comme telle, dans certaines de ses opérations susceptibles de se porter sur plus d'un contenu. C'est qu'à vrai dire le propre de ces dernières, en régime de fiction, est de s'effacer elles-mêmes, de jouer au bénéfice de la diégèse, de la « gonfler » de croyance et de suractiver son emprise affective au prix de leur propre abaissement, selon un processus de *transfert de crédit* qui m'avait beaucoup frappé à propos des « trucages »¹. Ce facteur est l'un de ceux qui permettent de comprendre que le refus des configurations primaires ne soit pas plus fréquent, que l'objet-film ne surprenne pas le spectateur qu'il ne soit pas un scandale intrinsèque.

On voit maintenant que l'état filmique combine en lui deux processus contraires et pourtant convergents qui aboutissent par des parcours inverses au même résultat, à cette absence d'étonnement dont la recherche devrait s'étonner un peu plus. Absence d'étonnement parce que le film est largement secondaire et le spectateur largement éveillé, en sorte qu'ils sont comme de plain-pied l'un avec l'autre; mais aussi, dans la mesure où le discours du cinéma est troué d'émergences primaires, parce que le spectateur est un peu moins éveillé qu'en d'autres circonstances (le plain-pied se maintient alors, mais sur un autre pied) : il se crée ainsi une sorte de compromis, un régime moyen de vigilance, lui-même institutionnalisé dans le cinéma classique, où film et spectateur en arrivent à se régler l'un sur l'autre, à se régler tous deux sur un degré de secondarisation identique ou voisin. Le spectateur, durant la projection, se met en état de moindre alerte (il est au spectacle, rien ne peut lui arriver) : en accomplissant l'acte social d'« aller au cinéma », il est d'avance motivé à abaisser d'un cran les défenses de son Moi, à ne pas refuser ce qu'il refuserait ailleurs. Il est capable, dans une mesure toute relative et pourtant singulière, d'une certaine tolérance à la manifestation consciente du processus primaire. Sans doute, ce n'est pas le seul cas où il en est ainsi (il y a aussi l'ivresse alcoolique, l'exaltation, etc.). Mais c'est justement l'un d'entre eux, avec ses conditions particulières qui font défaut aux autres : situation de spectacle, présence d'une fiction matérialisée, etc. Parmi les différents régimes de veille, l'état filmique est un de ceux qui dissemblent le moins du sommeil et du rêve, du sommeil avec rêve.

IV

En essayant de préciser les relations entre l'état filmique et l'état onirique, parentés partielles et divergences incomplètes, on rencontre à chaque pas le problème du sommeil, ou de son absence, ou de ses degrés intermédiaires. Aussi est-on inévitablement amené à introduire dans l'analyse un terme nouveau, la *rêverie*, qui, comme l'état filmique et contrairement au rêve, est une activité de la

1. « Trucage et Cinéma » déjà cité.

veille. Le français, lorsqu'il veut distinguer plus nettement le rêve de la rêverie, appelle cette dernière, d'un syntagme figé et en fait redondant, « rêverie éveillée ». C'est le « *Tagtraum* » de Freud, le rêve de jour, bref le *fantasme conscient*. (On sait que le fantasme, conscient ou inconscient, peut également être intégré à un rêve dont il formera le contenu manifeste; mais en ce cas il perd certains caractères du fantasme et en prend certains du rêve; c'est donc du fantasme non onirique qu'il va maintenant être question.)

Les trois premières parties de cette étude ont indiqué par avance, mais de façon négative et comme en creux, tels ou tels des traits qui rapprochent le film diégétique de la rêverie, puisque ce sont souvent les mêmes qui l'éloignent du rêve. On se contentera de les reprendre par leur autre versant (ce qui les déplace forcément), et de les compléter là où ils doivent l'être.

Il est remarquable, en premier lieu, que le degré et le mode de cohérence logique du film romanesque sont à peu près semblables à ceux du « petit roman », de la « *story* » qu'est le fantasme conscient selon les termes de Freud¹, c'est-à-dire que le rapport des forces entre l'élaboration secondaire et les diverses opérations primaires est sensiblement le même dans les deux cas. Similitude qui ne tient pas, comme on pourrait le croire d'abord, à ce que le film et la rêverie sont l'un et l'autre des produits conscients, car le rêve l'est aussi et il est pourtant beaucoup moins logique. Ce n'est donc pas le coefficient spécifique du devenir-conscient (la conscience dans son sens descriptif, non topique) qui intervient ici; le devenir-conscient, ou son absence, est un exposant qui affecte le produit final d'un processus psychique, alors que la relative ressemblance du film et de la rêverie ne peut être comprise qu'au niveau des modes de production. Non que ces derniers soient identiques ici et là. Mais on verra qu'à travers leur écart même, ils en arrivent à se rejoindre, au moins pour ce qui est du degré terminal de cohérence secondaire.

Si le film est une construction logique, c'est parce qu'il est le fait d'hommes éveillés, cinéastes aussi bien que spectateurs, dont les opérations mentales sont celles du conscient et du préconscient. Ces derniers constituent donc l'instance psychique que l'on peut considérer comme directement productrice du film. Bien que l'impulsion première des démarches psychiques en général, et entre autres de la fabrication et de la réception des films, soit toujours d'ordre inconscient, il subsiste une importante différence entre les cas, comme le symptôme ou le rêve, où les mécanismes primaires jouent dans un relatif découvert et ceux où ils sont au contraire plus complètement recouverts. Dans le deuxième groupe figure le plus clair des activités de veille, aussi longtemps qu'elles ne sont pas trop névrosées. Les définir (et le film avec elles) comme des *productions du préconscient* a donc un sens qui n'est pas absolu et demande à être précisé : on entend par là qu'entre les forces inconscientes où elles prennent leurs racines et le processus manifeste auquel elles aboutissent (discours, acte, etc.), le relais de transformation qui vient s'intercaler, c'est-à-dire les opérations préconscientes et conscientes, constitue finalement l'instance qui aura accompli le plus gros de la besogne, en sorte que le résultat visible est assez différent — assez *éloigné*, si l'on conserve au mot sa vertu de participe passif — de la source première et du type

1. Freud en emploie également d'autres : *day-dream*, « rêve » dans le sens français de rêve diurne, c'est-à-dire justement de « rêverie » (*L'interprétation des rêves*, p. 418-419 et note 1 de la p. 419).

de logique qui lui est propre : ainsi dans les démarches ordinaires de la vie en société, et dans la plupart des productions culturelles.

Le fantasme conscient — ou plutôt le fantasme tout court, dans ses différentes versions conscientes et inconscientes, inséparables les unes des autres et groupées en « familles » — s'enracine dans l'inconscient de façon plus directe et suivant un circuit plus court. Il appartient davantage au système de l'inconscient (à l'inconscient dans son acception topique), lors même que ses manifestations ou certaines d'entre elles accèdent à la conscience, car il est thématiquement proche du représentant-représentation de la pulsion, et énergétiquement proche de son représentant-affect; d'où sa trouble séduction lorsqu'il se trouve réactivé, par un film ou par autre chose. Cette parenté avec les sources pulsionnelles entre dans la définition même du flux fantasmatique, si bien qu'on pourrait y voir (dans le sens relatif énoncé à l'instant) une production de l'inconscient. Il l'est assurément, mais se distingue néanmoins des autres productions de l'inconscient, du rêve, du symptôme, etc. — et c'est le deuxième élément de sa définition — par sa logique interne où se voit la marque foncière du préconscient et du processus secondaire : le fantasme est d'emblée organisé en une histoire (ou en un tableau) relativement cohérent, avec des enchaînements d'actions, de personnages, de lieux, parfois de moments, que ne désavouerait pas la logique des arts narratifs ou représentatifs. (On sait que les « rêves logiques¹ » sont souvent ceux dont le contenu manifeste, en tout ou en partie, coïncide avec un fantasme entier ou un pan entier de fantasme.) Ainsi, bien que le fantasme soit toujours proche de l'inconscient par son contenu, et que le fantasme conscient soit seulement une version un peu plus distante, une prolongation bourgeonnante (un « rejeton », comme on le dit) du fantasme inconscient, le fantasme, d'un autre côté (et jusque dans ses parties immergées), porte toujours l'empreinte plus ou moins nette du préconscient dans ses modes de « composition » et son agencement formel; c'est pourquoi Freud y voyait une sorte d'hybride². Cette dualité interne caractérise aussi bien les manifestations conscientes que les manifestations inconscientes d'une même souche de poussée fantasmatique, mais le degré de secondarité a évidemment tendance à s'accroître lorsque l'une des germinations franchit le seuil de la conscience et devient ainsi disponible pour la rêverie. Lorsque celle-ci s'en empare, on peut même constater dans certains cas une sorte d'intervention délibérée du sujet, qui est comme l'amorce de la rédaction d'un scénario pour un film; la rêverie naît d'un fantasme conscient, déjà cohérent à sa manière mais souvent bref, instantané et fugitif dans son intensité reconnaissable et non voulue (reconnaissable parce que non voulue, parce que toujours un peu compulsive); l'acte de rêverie en tant que tel va souvent consister à en prolonger artificiellement l'émergence pour quelques instants de plus, grâce à une *amplification* rhétorique et narrative qui pour sa part est pleinement voulue et relève déjà de la composition diégétique.

1. *L'Interprétation des rêves*, p. 418-419.

2. Ou encore de « sang mêlé » (« L'Inconscient », *op. cit.*, p. 102-103). Dans le même passage, Freud insiste sur le fait que le fantasme-souche reste toujours inconscient, même si certaines des formations qui le prolongent accèdent à la conscience. — Dans *L'Interprétation des rêves*, p. 419, l'auteur souligne que le fantasme conscient et le fantasme inconscient se ressemblent beaucoup par leurs caractères internes et leurs structures; la différence tient seulement au contenu; les fantasmes inconscients sont ceux dans lesquels le désir s'exprime de façon plus claire ou plus pressante, et qui de ce fait ont subi le refoulement.

(On voit que rêverie et fantasme conscient ne se confondent pas tout à fait; mais c'est de celui-ci que celle-là est le prolongement direct.)

Le flux filmique est plus explicite que celui de la rêverie, *a fortiori* que celui du fantasme conscient. Il ne peut en être autrement puisque le film suppose une fabrication matérielle qui oblige à choisir chaque élément dans tout le détail de son allure perceptive, alors que la rêverie, fabrication purement mentale, peut se permettre plus de vagues et de « blancs ». Mais c'est là une différence de précision, une différence dans le degré d'achèvement, pourrait-on dire, et non dans le degré de secondarité, ou en tout cas beaucoup moins qu'entre le film et le rêve. Les « petites histoires » que nous nous racontons ressemblent passablement, par leur cohérence de type d'emblée diégétique, aux grandes histoires que nous racontent les films à histoires (d'où le succès durable de ces derniers). Il est rare que la démarche narrative d'ensemble, dans un film de fiction, fasse vraiment penser à un rêve; il est fréquent, il est même de règle qu'elle participe largement de cette *formule romanesque* qui est propre à la rêverie, à la « fantaisie » au sens de Freud (qui la définissait justement par référence aux œuvres artistiques de représentation¹).

Cette parenté typologique se double souvent d'une filiation réelle, d'ordre génétique, même si ce lien plus directement causal n'est pas indispensable à la ressemblance et se trouve attesté moins souvent qu'elle. Certains films de fiction ont plus que « l'air » d'une rêverie, ils dérivent en droite ligne des rêveries de leur auteur (on retrouve ici la « fantaisie » de Freud) : films que l'on dit « autobiographiques », œuvres de cinéastes narcissiques ou de jeunes créateurs particulièrement proches d'eux-mêmes, résistant mal au désir de « tout mettre » dans leur film, mais aussi, à l'état plus distancé et moins adolescent, bien des films narratifs dont la donnée explicite n'a rien d'autobiographique. A la limite, tous les films de fiction, et même les autres, puisque nul ne produirait rien sans ses fantasmes. Toutefois, lorsque la relation de l'œuvre au fantasme ne s'établit pas à un niveau trop manifeste, elle n'est pas plus étroite ni caractéristique que dans tous les actes de la vie; c'est le cas notamment lorsque le fantasme inspirateur est inconscient, en sorte que sa marque dans le film est considérablement transposée (mais elle peut l'être aussi par prise de recul concertée, lorsque le fantasme est conscient). Il y a donc bien, en ce sens-là, des films dont on peut dire qu'ils ne procèdent « pas » des fantasmes ou des rêveries de leur auteur.

Le degré de secondarisation et son mode, d'essence diégétique, ne sont pas les seuls traits qui rapprochent le film classique de la rêverie. L'état filmique et le fantasme conscient supposent également un degré assez semblable de vigilance. Ils s'établissent l'un et l'autre en un point intermédiaire entre la vigilance minimale (sommeil et rêve) et la vigilance maximale, que l'on constate dans l'exécution des tâches pratiques activement orientées vers un but réel. Degré intermédiaire mais non médian, car il est tout de même plus proche de la veille, et il en fait d'ailleurs partie. (C'est que l'on désigne conventionnellement comme état

1. *Introduction à la psychanalyse*, p. 354-355 : l'artiste puise son inspiration dans ses « rêves éveillés » ; « il sait également les embellir de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte; il possède en outre le pouvoir mystérieux de *modeler des matériaux donnés* jusqu'à en faire l'image fidèle de la *représentation* existant dans sa fantaisie... » (les mots soulignés le sont par moi).

de veille toute la partie haute de l'échelle complète des degrés de vigilance, avec l'ensemble de ses échelons internes.) Le degré médian se situerait plus bas que celui de la rêverie ou du film; il correspondrait à certains états qui précèdent ou suivent immédiatement le sommeil proprement dit.

Dans l'état filmique comme dans la rêverie, le transfert perceptif s'arrête avant son terme, l'illusion vraie fait défaut, l'imaginaire reste senti comme tel : de même que le spectateur sait qu'il voit un film, la rêverie sait qu'elle est une rêverie. La régrédience s'exténue dans les deux cas avant d'avoir atteint l'instance perceptive; le sujet ne confond pas les représentations avec des perceptions, mais les maintient clairement dans leur statut de représentations : représentations mentales, dans la rêverie¹, et dans le film représentation d'un monde fictif à travers des perceptions réelles (sans parler des rêveries véritables, images mentales reconnues telles, qui accompagnent la vision du film et viennent se broder autour de lui; elles ne sont jamais prises pour réelles; en revanche, le sujet a parfois du mal à les distinguer de la diégèse, mais c'est justement parce que toutes deux participent d'un mode d'imaginaire assez voisin). En tout cela, l'état filmique et le fantasme conscient appartiennent bien à la veille.

A la veille mais non à ses manifestations les plus caractéristiques. Il suffit de les comparer à d'autres états de veille, et notamment à ceux que résume le mot « activité » dans son sens ordinaire, avec sa nuance pratique et remuante. La vision du film, comme la rêverie, procède de la contemplation et non de l'action. Toutes deux supposent un changement d'économie temporaire, largement volontaire, par lequel le sujet suspend ses investissements d'objets ou renonce du moins à leur frayer un débouché réel, et se replie pour un temps sur une base plus narcissique (plus introvertie, dans la mesure où les fantasmes restent objectaux²), comme le font à un degré supérieur le sommeil et le rêve. Toutes deux ont un certain pouvoir de délassement, équivalent métapsychologique atténué de la vertu défatigante qui est propre au sommeil et définit sa fonction. Toutes deux s'accomplissent dans une certaine solitude (corrélât de la renarcissisation), que les circonstances peuvent rendre délicieuse ou amère; on sait que la participation active à une tâche collective ne favorise pas la rêverie, et que l'immersion dans la fiction filmique (dans la « projection », si bien nommée) a pour effet de séparer, d'autant plus fortement que le film plaît, les groupes ou les couples qui étaient entrés ensemble dans la salle et ont parfois un certain mal à retrouver cet ensemble lorsqu'ils en sortent. (Il y faut, dans les meilleurs cas d'entente, un moment de silence consenti en commun, pour que ne détonnent pas les premières paroles échangées : même si elles commentent le film, elles en marquent la fin, car elles portent en elles l'activité, le réveil, la compagnie. C'est qu'en un certain sens on est toujours seul au cinéma, un peu comme dans le sommeil encore.)

Grâce à cet abaissement relatif de la vigilance, l'état filmique et la rêverie permettent au processus primaire d'émerger jusqu'à un certain point, qui est

1. « Le Moi et le Ça », *op. cit.*, p. 188. — « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », *op. cit.*, p. 139-140. — *L'Interprétation des rêves*, p. 461.

2. « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 82-83; Freud reproche à Jung d'employer la notion d'introversion dans un sens trop vague et trop général; il faut la réserver aux cas où la libido a abandonné l'objet réel pour l'objet fantasmatique, mais est restée de nature objectale. Lorsque la libido reflue de l'objet dans le Moi, et non plus dans un objet imaginaire, on peut parler de narcissisme (secondaire). Dans la voie de la désobjectalisation, le narcissisme représente un pas de plus que l'introversion.

assez voisin ici et là. On a dit plus haut ce que telles figures cinématographiques doivent à une amorce mesurée de régrédience. Le pouvoir primaire de la surimpression, prise en exemple, avait quelque chose de bien amorti, de bien exténué, lorsqu'on le comparait à celui de la condensation ou du déplacement, ses homologues proprement oniriques. Mais si l'on envisage ces mêmes opérations dans la rêverie, le degré de croyance qu'elles rencontrent chez le sujet diminue sensiblement, et se rapproche ainsi de celui que peut susciter une surimpression au cinéma. Le fantasme conscient superpose deux visages pour se faire plaisir, sans croire à leur fusion substantielle (qui ne fait aucun doute pour le rêve), et cependant en y croyant un peu, car la rêverie est un début de rêve. Ce régime clivé, naïf et retors à la fois, où un peu de désir se réconcilie avec un peu de réalité grâce à un peu de magie, est en définitive assez proche de celui sur lequel vient se régler l'attente psychique du sujet devant une surimpression cinématographique comme celle, traditionnelle, du visage de l'amant et du visage de l'aimée.

Si le film s'apparente à la rêverie par la secondarisation et par la vigilance, il s'en sépare par un troisième trait qui demeure irréductible, la matérialisation des images et des sons, qui fait défaut à la rêverie et plus généralement à l'ordre du fantasme. A cet égard la rêverie, où la représentation reste mentale, est du même côté que le rêve, et tous deux s'opposent en commun à l'état filmique. Opposition déjà notée à propos du rêve, mais qui prend un autre sens lorsque c'est à la rêverie que le film se voit confronté.

Le sujet qui rêve croit percevoir. Passant du rêve à l'état filmique, il ne peut qu'être perdant, et même doublement : les images ne sont pas de lui, elles peuvent donc lui déplaire ; et il y croit moins, en dépit de leur réalité objective, qu'il ne croyait à celles de son rêve, puisque le pouvoir de ces dernières allait jusqu'à l'illusion véritable. En termes d'accomplissement de désir, le film est deux fois inférieur au rêve : il est étranger, il est ressenti comme « moins vrai ».

Par rapport à la rêverie, la balance se déplace. Il reste le désavantage d'une imposition extérieure (d'une imposition tout court), et le sujet est en général moins satisfait des films qu'il voit que des rêveries qu'il se fabrique. (Le cas du cinéaste diffère ici de celui du spectateur ; ou plutôt, il est le seul spectateur pour qui le film ne soit pas fantasme d'autrui, mais prolongement extériorisé du fantasme propre.) En revanche, on ne croit pas plus à ses fantasmes qu'à la fiction du film, puisque l'illusion vraie se dérobe dans les deux cas ; le bénéfice affectif du film n'est donc pas inférieur sur ce point à celui de la rêverie. Il s'agit de toutes façons d'une pseudo-croyance, d'une simulation consentie. Aussi l'existence matérielle des images filmiques (avec tout ce qui en découle : impression plus forte de réalité, supériorité de précision perceptive et donc de pouvoir d'*incarnation*, etc.) va-t-elle retrouver quelques avantages qui en compensent plus ou moins complètement l'origine d'emblée étrangère : leur convenance profonde au fantasme propre n'est jamais garantie, mais, lorsque le hasard la concède à un degré suffisant, la satisfaction — le sentiment d'un petit miracle, comme dans l'état de passion amoureuse lorsqu'il est partagé — tient à une sorte d'*effet*, rare par nature, qui peut se définir comme la rupture provisoire d'une très ordinaire solitude. C'est la joie spécifique qu'il y a à recevoir de l'extérieur des images habituellement intérieures, images familières ou qui n'en dissemblent point trop, à les voir inscrites en un lieu physique (l'écran), à découvrir ainsi en elles quelque chose de presque réalisable qui était inattendu, à ressentir pour

un moment qu'elles ne sont peut-être pas inséparables de la tonalité qui le plus souvent leur fait cortège, de cette impression d'impossible, commune et acceptée, qui est pourtant un petit désespoir.

Dans la vie sociale de notre époque, le film de fiction entre en concurrence fonctionnelle avec la rêverie, concurrence parfois victorieuse en vertu des atouts dont on vient de parler. C'est une des sources de la « cinéphilie » dans ses formes ardentes, de l'*amour du cinéma*, phénomène qui demande à être expliqué, surtout lorsqu'on sait l'intensité qu'il peut atteindre chez certains. En revanche la concurrence est moins vive, moins étroite, entre le film et le rêve comme techniques de satisfaction affective : elle existe encore, car l'un et l'autre jouent ce rôle, mais ils le jouent à des moments plus différents et selon des régimes d'illusion moins semblables : le rêve répond davantage au désir pur, dans sa folie originelle, le film est une satisfaction plus raisonnable et mesurée, où entre une part supérieure de compromis. Le plaisir filmique lui-même, pour s'établir comme plaisir, suppose beaucoup d'*acceptations antérieures* : que ce n'est que du cinéma, qu'autrui existe, etc. (Le rêve n'en fait pas autant.) Aussi le névrosé en crise abandonne-t-il souvent les salles de cinéma, lorsqu'il les fréquentait auparavant : ce qu'il y voit est déjà trop éloigné de lui-même : fatigant, importun. (Cette cinéphobie d'occasion, à ne pas confondre avec les abstentions paisibles et permanentes, est d'un degré plus névrotique que la cinéphilie mal dominée dont elle est le retournement ; dans cette dernière, l'hypertrophie commençante de l'introversion et du narcissisme demeurerait accueillante à des apports extérieurs, que la crise rend soudain intolérables.)

Si le film et la rêverie sont en concurrence plus directe que le film et le rêve, s'ils empiètent sans cesse l'un sur l'autre, c'est qu'ils interviennent tous deux en un point d'adaptation à la réalité — ou en un point de régression, pour prendre les choses par l'autre bout — qui est à peu près semblable, c'est qu'ils interviennent au même *moment* (même moment de l'ontogenèse, même moment de l'emploi du temps) : le rêve est de l'enfance et de la nuit, le film et la rêverie sont plus adultes et sont du jour, mais non du plein jour : du soir, plutôt.

V

L'état filmique que j'ai essayé de décrire n'est pas le seul possible, il ne recouvre pas l'ensemble des visées de conscience, assez diverses, qu'un homme peut adopter devant un film. Ainsi l'analyse proposée conviendrait-elle mal aux dispositions d'esprit où se trouve, lors d'un visionnement professionnel (étude plan par plan, etc.), un critique de cinéma ou un sémiologue qui recherche activement certains traits bien précis dans le film, se mettant par là en régime de vigilance maximale, en régime de travail ; il est clair que le transfert perceptif, la régrédience, le degré de croyance seront chez lui beaucoup plus faibles, et qu'il conservera peut-être quelque chose de ce pli mental lorsqu'il ira au cinéma pour sa distraction. Il ne s'agit plus alors de l'état filmique sur lequel joue l'institution cinématographique dans son fonctionnement ordinaire, de celui qu'elle escompte, qu'elle prévoit et qu'elle favorise. L'analyste du film, par son activité même, se place à cet égard hors de l'institution.

D'autre part, la description qui précède ne concerne que certaines formes géographiques de l'institution elle-même, celles qui ont cours dans les pays occidentaux. Le cinéma tout entier, en tant que fait social, et donc aussi l'état

psychologique du spectateur ordinaire, peuvent revêtir des aspects très différents de ceux auxquels nous sommes habitués. On a seulement tenté *une* ethnographie de l'état filmique, parmi d'autres qui restent à faire (et pour lesquelles les notions freudiennes seraient peut-être d'un moindre secours, et à coup sûr d'un usage moins direct, puisqu'elles ont été établies, en dépit de leur prétention à l'universalité, dans un champ d'observation qui a ses limites culturelles). Il est des sociétés où le cinéma existe à peine, comme dans certaines régions d'Afrique Noire, hors des villes; il y a aussi des civilisations qui sont comme la nôtre grandes productrices et consommatrices de films de fiction (= Égypte, Inde, Japon, etc.), mais où le contexte social est suffisamment éloigné de nous pour nous interdire, à moins d'une étude spéciale, toute proposition extrapolante quant à la signification que peut y prendre l'acte même d'*aller au cinéma*.

Troisième limitation, souvent rappelée en cours de route : il s'agissait seulement des films narratifs (ou de fiction, ou diégétiques, ou romanesques, ou de représentation, ou traditionnels, ou classiques, etc. : termes qu'on a employés à dessein comme synonymes provisoires, mais qui devraient être distingués dans d'autres perspectives). La plupart des films tournés à ce jour, bons ou mauvais, originaux ou non, « commerciaux » ou non, ont pour caractère commun de raconter une histoire; dans cette mesure ils appartiennent tous à un seul et même *genre*, qui est plutôt une sorte de « sur-genre », puisque certaines de ses divisions internes (pas toutes : il y a les films narratifs mais inclassables) consistent elles-mêmes en des genres : western, film policier, etc. La signification véritable de ces films, et surtout des plus complexes, ne se réduit pas à cette anecdote, et l'un des modes d'évaluation les plus intéressants est justement celui qui, devant un film à histoire, se fonde sur tout ce qui dépasse l'histoire. Cependant, un noyau narratif reste présent dans presque tous les films — dans ceux dont il constitue l'essentiel comme dans beaucoup d'autres où l'essentiel, même s'il est ailleurs, s'articule sur lui de diverses façons : sur lui, sous lui, autour de lui, dans ses failles, contre lui parfois... —, et c'est aussi ce fait comme tel qu'il faut comprendre, cette très large collusion historique et sociale du cinéma et du récit¹. Il ne sert à rien de répéter sans cesse que le « seul cinéma intéressant », le seul que l'on aime, est précisément celui qui ne raconte pas d'histoire : attitude commune dans certains groupes et qui ne va pas sans esthétisme avant-gardiste, révolutionnarisme précipité ou désir d'originalité à tout prix. Imagine-t-on un historien dont les sympathies iraient à la république et qui pour cette raison jugerait inutile l'étude de la monarchie absolue?

On retrouve ici la nécessité d'une *critique* du cinéma diégétique. « Critique » dans un sens qui n'est pas forcément ni constamment polémique puisque ce cinéma, comme toute forme culturelle, comporte ses œuvres marquantes à côté de ses produits de série. L'analyse critique du film traditionnel consiste avant tout à refuser de voir en lui l'aboutissement naturel de quelque essence ou vocation du cinéma, universelle et intemporelle, à le faire ainsi apparaître comme un cinéma parmi d'autres possibles, à dévoiler les conditions de possibilité objectives de son fonctionnement, qui sont voilées par son fonctionnement même, *pour son fonctionnement même*.

Cette machinerie a des rouages économiques et financiers, des rouages directe-

1. Cf. p. 51-52 du tome I de mes *Essais sur la signification au cinéma*, et aussi, dans le même volume, l'ensemble du texte n° 8, « Le Cinéma moderne et la narrativité » (p. 185-221).

ment sociologiques, et aussi des rouages psychiques. Au centre de ces derniers, on rencontre toujours de nouveau l'impression de réalité, problème classique de la recherche filmologique. Dans un article (déjà rappelé p. 120) qui lui devait son titre¹, j'avais abordé ce problème, en 1965, avec des outils de la phénoménologie et de la psychologie expérimentale. C'est que l'impression de réalité tient pour une part à la nature physique (perceptive) du signifiant cinématographique : images obtenues par voie photographique et donc particulièrement « fidèles » comme effigies, présence du son et du mouvement qui sont déjà un peu plus que des effigies puisque leur « reproduction » à l'écran est aussi riche en traits sensoriels que leur production hors d'un film, etc. L'impression de réalité se fonde donc sur certaines ressemblances objectives entre ce qui est perçu dans le film et ce qui l'est dans la vie quotidienne, ressemblances encore incomplètes, mais moins qu'elles ne le sont dans la plupart des autres arts. Cependant, je remarquais aussi que la similitude des stimuli n'explique pas tout, puisque le propre de l'impression de réalité, et sa définition même, est de jouer au bénéfice de l'imaginaire, et non du matériel qui le représente (c'est-à-dire justement du stimulus) : au théâtre, ce matériel est encore plus « ressemblant » qu'au cinéma, mais c'est bien pourquoi la fiction théâtrale a un moindre pouvoir de réalité psychologique que la diégèse du film. Dès lors, l'impression de réalité ne saurait être étudiée seulement par comparaison avec la perception courante, mais tout autant par rapport aux diverses sortes de perceptions fictionnelles dont les principales, en-dehors des arts de représentation, sont le rêve et le fantasme. Si les fabulations cinématographiques sont douées de cette espèce de crédibilité qui a frappé tous les auteurs et s'impose à l'observation, c'est à la fois, et contradictoirement, parce que la situation psychique dans laquelle elles sont reçues comporte certains traits de la réalité, et parce qu'elle comporte certains traits de la rêverie et du rêve, dont le propre est aussi d'être des pseudo-réels. L'apport théorique de la psychologie (étude de la perception, étude du conscient), avec ses prolongements dans la filmologie classique, doit donc être complété par celui de la métapsychologie qui peut contribuer, comme la linguistique qu'elle n'évince pas, à renouveler l'étude du film.

Dans la mesure où l'impression de réalité est liée aux traits perceptifs du signifiant, elle caractérise tous les films, diégétiques ou non ; mais en tant qu'elle participe de l'*effet-fiction*, elle est propre aux films narratifs et à eux seuls. C'est devant de tels films que le spectateur adopte une visée de conscience bien particulière qui ne se confond ni avec celle du rêve, ni avec celle de la rêverie, ni avec celle de la perception réelle, mais qui tient un peu des trois et s'installe pour ainsi dire au centre du triangle qu'elles dessinent : type de regard dont le statut est à la fois hybride et précis, et qui s'établit comme le strict corrélat d'un certain genre d'objet regardé (le problème psychanalytique s'articule ainsi sur un problème historique). En face de cet objet culturel qu'est le film de fiction, l'impression de réalité, l'impression de rêve et l'impression de rêverie cessent d'être contradictoires et de s'exclure mutuellement, comme elles le font d'ordinaire, pour entrer dans de nouveaux rapports où leur écart habituel, sans s'annuler exactement, admet une configuration inédite qui laisse place à la fois au chevauchement, au balancement alternatif, au recouvrement partiel, au décalage, à la

1. « A propos de l'impression de réalité au cinéma », p. 13-24 du tome I des *Essais sur la signification au cinéma*.

Le film de fiction et son spectateur

circulation permanente entre les trois : qui autorise, en somme, une sorte de zone centrale et mouvante d'intersection où toutes trois peuvent se « rencontrer » sur un territoire singulier, un territoire confus qui leur est commun et n'abolit pourtant pas leur distinction. Rencontre qui n'est possible qu'autour d'un pseudo-réel (d'une diégèse) : d'un *lieu* comportant des actions, des objets, des personnes, un temps et un espace (lieu semblable en cela au réel), mais qui s'offre de lui-même comme une vaste simulation, comme un réel non réel ; d'un « milieu » qui, du réel, aurait toutes les structures mais auquel ferait seulement défaut (et de façon permanente, explicite) cet exposant spécifique qu'est l'être-réel. La fiction détient ainsi l'étrange pouvoir de réconcilier pour un moment trois régimes de conscience très différents, car les caractères mêmes qui la définissent ont pour effet de la ficher, de la planter comme un coin au plus étroit et au plus central de leurs interstices : la diégèse a quelque chose du réel puisqu'elle l'imité, quelque chose de la rêverie et du rêve puisqu'ils imitent le réel. Le *romanesque* tout entier, avec ses prolongements cinématographiques qu'enrichit et que complique la perception auditive et visuelle (absente du roman), n'est rien d'autre que l'exploitation systématique de cette région de rencontres et de traversées multiples.

Si les films qui ne sont pas *du tout* narratifs (il y en a en fait assez peu) devenaient un jour plus nombreux et plus convaincants, le premier effet de cette évolution serait de débouter, d'une démarche unique, le triple jeu de la réalité, du rêve et du fantasme, et donc la singulière mixité de ces trois miroirs par quoi se définit actuellement l'état filmique, que l'histoire emportera dans ses transformations comme elle le fait pour toutes les formes sociales.

CHRISTIAN METZ.

Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.